

FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER

Ästhetik (1819/25)

Über den Begriff der Kunst (1831/32)

Herausgegeben von

Thomas Lehnerer

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

PHILOSOPHISCHE BIBLIOTHEK BAND 365

Im Digitaldruck »on demand« hergestelltes,
inhaltlich mit der ursprünglichen Ausgabe identisches Exemplar.
Wir bitten um Verständnis für unvermeidliche Abweichungen in
der Ausstattung, die der Einzelfertigung geschuldet sind.
Weitere Informationen unter: www.meiner.de/bod.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographi-
sche Daten sind im Internet über <<http://portal.dnb.de>> abrufbar.
ISBN 978-3-7873-0609-1
ISBN eBook: 978-3-7873-2572-6

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 1984. Alle Rechte vor-
behalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG
ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt
aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

www.meiner.de

INHALT

Einleitung. Von Thomas Lehnerer	VII
I. Die Bedeutung der Ästhetik Schleiermachers	VII
II. Schleiermachers Vorlesungen zur Ästhetik in Berlin	XIV
III. Die handschriftlichen Zeugnisse der Vorlesungen und Vorträge zur Ästhetik	XVII
1. Das Grundheft 1819 (A)	XVII
2. Die Niederschrift von 1825 (B)	XVIII
3. Die Vorlesungsnotizen 1832/33 (Not. 1832)	XXI
4. Reflexionen (Refl.)	XXI
5. Akademiereden (AKR)	XXII
6. Nachschriften	XXIII
IV. Die Ausgaben der Schriften zur Ästhetik	XXIV
1. Die Akademievorträge, herausgegeben von Jonas ..	XXIV
2. Die Ästhetik, herausgegeben von Lommatzsch	XXV
3. Die Ästhetik, herausgegeben von Odebrecht	XXVII
V. Zur vorliegenden Ausgabe	XXIX
Auswahlbibliographie	XXXV

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher

Aesthetik

(Grundheft 1819 (A))

Einleitung	3
Erster Theil. Allgemeiner speculativer	8
Zweiter Theil. Darstellung der einzelnen Künste	54
Einleitung	54
Erste Abtheilung. Die begleitenden Künste	55
Mimik	55
Musik	69

Zweite Abtheilung. Die bildenden Künste	81
Architektur	81
Skulptur	88
 [Zweiter Teil. Darstellung der einzelnen Künste] (Niederschrift von 1825 (B))	
[Zweite Abteilung. Die bildenden Künste]	97
[Architektur]	97
[Skulptur]	103
Die Malerei	114
Dritte Abteilung. Die redenden Künste	128
Poesie	129
Das Drama	140
Roman	142
Die Behandlung antiker Stoffe für die moderne Poesie .	147
 Über den Begriff der Kunst (Akademiereden (1831/32))	
Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben	153
1.	153
2.	168
3.	184
 Personenregister	189
Sachregister	191

EINLEITUNG

I. Die Bedeutung der Ästhetik Schleiermachers

Friedrich Schleiermacher (1768–1834) wurde vorrangig durch seine religionsphilosophischen und theologischen Schriften bekannt.¹ Im Rahmen der von ihm seit 1804 an der Universität Halle und seit 1810 an der Universität Berlin wahrgenommenen Lehrtätigkeit aber befaßte er sich neben der Theologie auch mit einem breiten Spektrum philosophischer Wissenschaften (Dialektik, Ethik, Psychologie, Pädagogik, Staatstheorie, Hermeneutik, Ästhetik, Philosophiegeschichte) und hinterließ in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von zum Teil detailliert ausgearbeiteten Entwürfen.² Zu diesen gehört der vorliegende Text der Ästhetik.

Wesentlich aus zwei Gründen verdient Schleiermachers Ästhetik Interesse. Sie bildet erstens ein konstitutives Element innerhalb des von ihm inaugurierten Systems der Wissenschaften. Als eine

¹ Friedrich Schleiermacher's Sämtliche Werke. Hrsg. L. Jonas, H. Schweizer u.a., Berlin 1834–1864.

Einzelausgaben:

Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. (1. Auflage 1799) Hrsg. H.-J. Rothert, Hamburg 1970.

Schleiermacher, Friedrich: Kurze Darstellung des theologischen Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen. (1. Auflage 1811; 2. Auflage 1830) Hrsg. H. Scholz, 4. Auflage, Hildesheim 1977.

Schleiermacher, Friedrich: Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. (Aufgrund der 1. Auflage 1821) Hrsg. H. Peiter, Berlin, New York 1980. In: F.D.E. Schleiermacher: Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. H.-J. Birkner, I. Abt., Bd. 7 (2 Bde), Berlin, New York 1980.

Schleiermacher, Friedrich: Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. (Aufgrund der 2. Auflage 1830) Hrsg. M. Redeker, 2 Bde., 7. Auflage, Berlin 1960.

² Außer seiner frühen Publikation – Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre (1803). SW III/1, Berlin 1846. – hat Schleiermacher allerdings selbst keine philosophische Schrift veröffentlicht.

kritische Wissenschaft der Kunst konzipiert, vermittelt und vereint die Ästhetik die in der spekulativen Ethik und der Psychologie entwickelte Grundbegrifflichkeit des künstlerischen Handelns mit dem Wissen um die empirische Wirklichkeit der Kunst und der Kunstproduktion. Die ästhetische Theoriebildung ist daher wesentlich produktionstheoretisch orientiert. Objektive Bestimmungen der Kunst (Schönheit, Vollkommenheit, etc.) sowie rezeptionsästhetische Problemzusammenhänge werden aus der Perspektive des künstlerischen Handelns entwickelt. Die gewichtige Stellung der Kunsttheorie im Ganzen des Schleiermachschen Systems ergibt sich dabei aus dem Zusammenhang von Kunsttätigkeit und Gefühl. Denn weder auf das theoretische noch auf das praktische, sondern auf das fühlende Bewußtsein, auf das unmittelbare Wissen um den subjektiven Lebenszustand stützt sich das künstlerische Handeln. Das Gefühl ist sowohl Inhalt als auch Beweggrund des Kunstschaffens. In diesem Sinne wird die Kunst in der Ethik als der gesellschaftliche Bereich definiert, in welchem der Mensch seine ihm nur unmittelbar erschlossene, innere Welt objektiviert, äußerlich gestaltet und so allgemein mitteilbar macht. In der Kunst ist daher »alles Objektive doch nur Darstellung des Subjektiven«.³ Näher aber ist diese Darstellung eine ‚künstlerische‘, wenn sie sich als Ausdruck des Gefühls und der Stimmung zugleich den Gesetzen der elementaren, organischen und auch äußeren Vollkommenheit unterstellt.

Schleiermachers fundamentale Annahme, die er in seinen systematischen Hauptschriften (Dialektik, Psychologie, Ethik) auf unterschiedliche Weise zur Geltung gebracht hat, besagt, daß sich die Gesamtwirklichkeit durch den Rekurs auf die empirische Subjektivität und näher auf die drei ursprünglich unterschiedenen Geistesfunktionen des Denkens, Wollens und Fühlens erschließen lasse. Da nun diese Funktionen jeweils ein bestimmtes, für sich gültiges Bewußtsein — das theoretische, praktische und emotionale Bewußtsein — konstituieren, alle menschliche Tätigkeit aber auf eine der drei Bewußtseinsgestalten zurückgeführt werden kann, so lassen sich auch die Inhalte und Resultate dieser Tätigkeit drei auto-

³ Schleiermacher, Friedrich: Ethik (1812–1813) — mit späteren Fassungen der Einleitung, Güterlehre und Pflichtenlehre. Hrsg. H.-J. Birkner, Hamburg 1981, S. 30. (Abk.: E 1812)

nomen Bereichen zuordnen: der Wissenschaft, der Sittlichkeit und schließlich der inneren Welt des Gefühls, der Religion und Kunst. Mit diesem anthropologisch-philosophischen Modell sucht Schleiermacher die Autonomie der Kunst (gegenüber objektivem, wissenschaftlichem Erkennen und zweckbestimmtem Handeln) zu begründen. Zugleich gewinnt er mit diesem Gedanken die Plattform, aufgrund der das Verhältnis von Kunst und Religion begrifflich geklärt werden kann. Das religiöse Gefühl ist als ein Gefühl neben anderen zugleich das unmittelbare Bewußtsein des Begründetseins der empirischen Subjektivität überhaupt. Die Kunst aber ist die genuine Weise, das Gefühlsbewußtsein — mithin auch das religiöse Gefühl — im Medium äußerer Darstellung der Mitteilung zugänglich zu machen. In diesem Zusammenhang formuliert Rudolf Odebrecht, der wichtigste Herausgeber und Interpret der Ästhetik:⁴ »Wenn ich vorerst nur daran erinnere, daß das individuelle Selbstbewußtsein zugleich Gottesbewußtsein ist, daß sich dieses Erlebnis des Höchsten nicht anders als im Gefühl kundtut, und daß die höchste sittliche Aufgabe der Offenbarung dieses Erlebnisses nur durch die Kunst geleistet werden kann, so mag daraus ersehen werden, was Schleiermacher von der Kunst erwartet und welche Bedeutung die Ästhetik folgerecht in seiner Philosophie besitzt.« (Odebrecht, 2)

Diese Bedeutung aber wurde von der Schleiermacherforschung bis auf wenige Ausnahmen nicht erkannt. Odebrechts Feststellung, »Schleiermachers Ästhetik ... (sei) in ihren systematischen Grundlagen bis zum heutigen Tage unbekannt geblieben« (ÄOd, XVII) gilt nach wie vor.⁵

⁴ Schleiermacher, Friedrich: Friedrich Schleiermachers Ästhetik. Hrsg. R. Odebrecht, Berlin und Leipzig 1931. (Abk.: ÄOd)

Odebrecht, Rudolf: Schleiermachers System der Ästhetik. Grundlegung und problemgeschichtliche Sendung. Berlin 1932. (Abk.: Odebrecht)

⁵ Folgende, in neuerer Zeit erschienenen Titel beschäftigen sich explizit mit der Schleiermacherschen Ästhetik:

Krull, Harold P.: Creative Imagination. A Study of Schleiermacher's Aesthetics. Diss., Princeton, New Jersey, 1975. (Abk.: Krull)

Scholtz, Gunter: Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen 1981. (Abk.: Scholtz)

Jörgensen, Theodor Holzdeppe: Das religionsphilosophische Offenba-

Das nicht nur von Vertretern der dialektischen Theologie zum Ausdruck gebrachte (Vor-) Urteil, Schleiermachers Religionstheorie müsse als eine Art romantischer Ästhetizismus gedacht werden, »künstlerische (sei bei ihm) von religiöser Offenbarung schlechterdings nicht zu unterscheiden« (Brunner, 119), macht eine Rezeption der Texte, in welchen Schleiermacher ausdrücklich ästhetische Fragen thematisiert, auch für die theologische Schleiermacherinterpretation unumgänglich.⁶ Daß diese Rezeption nicht nur um des Abbaus eines Vorurteils willen, sondern aus systematischen Gründen notwendig ist, bestätigen nicht zuletzt eine Reihe, im Zuge des neuerlichen Interesses an Schleiermachers philosophischer Theoriebildung unternommenen Einzeluntersuchungen. Diese berühren unter den verschiedensten Fragestellungen immer wieder Gedankenkomplexe, die Schleiermacher als solche in seiner ästhetischen Theorie thematisiert.⁷ Es empfiehlt sich daher, die in der Schleiermacherforschung weitgehend ausgebliebene Kenntnisnahme seiner Ästhetik durch eine Neuedition zu beleben.

Ein zweiter — vielleicht wichtigerer — Gesichtspunkt für die Edition der Ästhetik ist das sachliche Gewicht, das sie im Kontext rungsverständnis des späteren Schleiermacher. Tübingen 1977. (Abk.: Jör-gensen)

Vgl. hierzu Schröer, Henning: Ästhetik. In praktisch-theologischer Hinsicht. In: TRE, Bd. 1, Berlin, New York 1977, S. 566-572.

⁶ Brunner, Emil: Die Mystik und das Wort. Tübingen 1924. (Abk.: Brunner)

Barth, Karl: Schleiermachers Weihnachtsfeier. (1924). In: Die Theologie und die Kirche, Gesammelte Vorträge, Bd. II, München 1928 (vgl. S. 106-135).

Gundolf, Friedrich: Schleiermachers Romantik. In: Deutsche Viertel-jahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte II, 1924 (vgl. S. 418-509).

Vgl. ÄOd, vii; Scholtz, 19; Krull, 2.

Vgl. auch Timm, Hermann: Die heilige Revolution, Schleiermacher — Novalis — Friedrich Schlegel. Frankfurt 1978, S. 26ff.

⁷ Neben den oben genannten Arbeiten sei besonders auf zwei Publikationen hingewiesen:

Frank, Manfred: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt 1977.

Schurr, Johannes: Schleiermachers Theorie der Erziehung. Interpretation zur Pädagogikvorlesung von 1826. Düsseldorf 1975.

der Wissenschaftsgeschichte der Ästhetik und zugleich der gegenwärtigen Diskurse im Bereich der Kunstphilosophie, Kunstkritik, Kunstproduktion, aber auch der Theologie zu entfalten vermag (vgl. Krull, 14; u.ö.).

Zwar »ist Schleiermacher in der Diskussion um Kunst und Ästhetik bis heute kaum präsent« (Scholtz, 9). Die Wenigen aber, die seine Kunstarteorie zur Diskussion stellten, maßen ihr große Bedeutung bei. Zu diesen zählt der italienische Kunstkritiker und Philosoph Benedetto Croce, der genuine Einsichten Schleiermachers nicht nur in seiner eigenen Ästhetik verarbeitete, sondern ausdrücklich auf deren Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Kunstphilosophie hinwies.⁸ Schleiermachers »ästhetische Lehrmeinung« gehört — so Croce — »zu den am wenigsten bekannten ... obschon sie vielleicht die beachtenswerteste jener ganzen Periode (der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) gewesen ist« (Croce, 325).

In diesem Sinne hatte schon Dilthey Schleiermacher als einen der wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Ästhetik gewürdigt.⁹ Neben Schelling, A.W. Schlegel, Schopenhauer, Solger und Hegel hat Schleiermacher seiner Meinung nach das »System der Ästhetik aus den Prinzipien des objektiven Idealismus« (Dilthey, 425) entwickelt und zugleich »das in der Kunstlehre der Romantik Fruchtbare verwertet« (Dilthey, 319). Er gilt ihm daher als »der Ästhetiker der Romantik« (Dilthey, 443). Auch Zimmermann und Hartmann, die sich im 19. Jahrhundert im Zusammenhang ihrer groß angelegten Ästhetikgeschichten kritisch mit Schleiermacher auseinandersetzen, weisen ihm — dies wird selten gesehen — einen prominenten Ort innerhalb der Entwicklung der philosophischen Ästhetik zu.¹⁰

⁸ Croce, Benedetto: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte. 6. Auflage, übertragen von H. Feist und R. Peters. In: B. Croce: Gesammelte Philosophische Schriften. In deutscher Übertragung. Hrsg. H. Feist, 1. Reihe, 1. Band, Tübingen 1930 (vgl. S. 324-336). (Abk.: Croce)

⁹ Dilthey, Wilhelm: Leben Schleiermachers. Hrsg. M. Redeker, Bd. II/1, Göttingen 1966 (vgl. S. 421-448). (Abk.: Dilthey)

¹⁰ Hartmann, Eduard von: Die deutsche Ästhetik seit Kant. Erster, historisch-kritischer Teil der Ästhetik. Berlin 1886 (vgl. besonders S. 156-169). (Abk.: Hartmann) Hartmann kritisiert die Ästhetik Schleierma-

Besonders der Sachverhalt, daß Schleiermacher die Kunsttätigkeit in einer, mit dem objektiven Bewußtsein nicht kompatiblen Welt des Gefühls und der Phantasie verortet, diese Verortung ihrerseits aber nicht deduktiv aus theoretischen oder praktischen Prinzipien ableitet, sondern letztlich auf die zwar erfahrbare, als solche aber transzendent begründete Selbstgewißheit des Subjekts gründet, macht die Faszination aus, die die Ästhetik auf ihre (wenigen) Rezipienten immer wieder ausgeübt hat. So sieht Odebrecht ihre Qualität gerade darin, daß sie das, seiner Meinung nach jeder wissenschaftlichen Ästhetik zentrale Problem der »theoretischen Erfaßbarkeit des Irrationalen« (ÄOd, xxviii) auf die genannte Weise überzeugend löst. »Baumgarten — Kant — Schleiermacher bilden (für ihn daher) die Stufen des Aufstiegs der Ästhetik, sofern sie Wissenschaft werden will« (ÄOd, xxii). Wie immer man diese pronierte Ortsbestimmung bewertet, Schleiermachers Ästhetik weist sich als ein, ihm Rahmen des deutschen Idealismus und der Romantik eigenständiger Versuch aus, die Welt der Kunst dem begrifflichen Denken zugänglich zu machen. Ein Versuch, der zugleich — darin unterscheidet sich Schleiermacher von seinen frühen, romantischen Freunden — eingebunden ist in das Ganze eines durchgeführten, philosophisch-theologischen Systems.

Neben der systematischen und philosophiegeschichtlichen Bedeutung der Ästhetik Schleiermachers ist auf ihre Aktualität hin-

chers — er kannte sie nur durch die Ausgabe von Lommatzsch — als einen »formlose(n) Gedankenbrei, in welchem vieles Triviale, noch mehr Halbwahres und Schiefes und einige gute Bemerkungen durcheinander gerührt sind« (Hartmann, S. 157). Trotz dieser Kritik aber zählt er Schleiermacher neben Hegel, Trahndorff, Deutinger und anderen zu den Vertretern des »konkreten Idealismus und hält die Ästhetik für »eine Ergänzung der Hegelschen nach der erkenntnistheoretischen Seite hin« (ebd., S. 162).

Zimmermann, Robert: Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft. Wien 1858 (vgl. besonders S. 609-634). (Abk.: Zimmermann) Auch Zimmermann äußert sich — entgegen Odebrechts Meinung (Odebrecht, S. 2) — keineswegs nur abfällig über Schleiermacher. Er gibt einen präzisen Überblick über Schleiermachers Kunstdtheorie und weist mit zum Teil durchaus plausiblen Argumenten ihre Schwachstellen auf. Sein äußerst kritisches Resumee bezieht sich dabei weniger auf den Inhalt der Ästhetik, als vielmehr auf deren Herausgabe durch Lommatzsch (vgl. Zimmermann, S. 634).

zuweisen (vgl. Krull, 258ff.). Erwähnt seien neuere Tendenzen der bildenden Kunst und der Literatur (Neoexpressionismus, neue Innerlichkeit), für die sich, einhergehend mit einer Renaissance expressionistischen und existentialistischen Ideenguts, erneut die — Schleiermachers Ästhetik leitende — Frage nach dem Verhältnis eines wesentlich individuell bestimmten künstlerischen Schaffens und der ethisch-gesellschaftlichen Bedeutung eines so verstandenen Kunsthändelns stellt.¹¹

Schleiermachers Ästhetik könnte daher nicht zuletzt auch für diejenigen systematisch-theologischen Theorieentwürfe wichtige Impulse geben, die eine Verhältnisbestimmung religiöser und künstlerischer Praxis nicht aus ihrem Blick verloren haben.¹²

¹¹ Vgl. etwa Joachimides, Christos M.: Ein neuer Geist in der Malerei. In: *Kunstforum International*, Bd. 43, 1/81, Mainz 1981, S. 19-48.

Lukács weist auf Parallelen zwischen Existentialismus und der Philosophie Schleiermachers hin. Vgl. Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband, 1963, S. 578.

¹² Henning Schröer macht in seinem oben erwähnten Artikel zur Ästhetik (TRE, Bd. 1, S. 566-572) auf die Bedeutung aufmerksam, die Schleiermacher für die gegenwärtige theologische Theorie der Kunst besitzt. Schleiermachers Ästhetik ist Schröer zufolge »erneut bedenkenswert«, weil sie »gewichtige Überlegungen für mögliche Analogien von Kirche und Kunst« bietet und darüber hinaus einen plausiblen Begriff des Kultus entwickelt (ebd., S. 567).

Die wenigen zeitgenössischen Versuche, neuzeitliches Kunstschaften in den Horizont theologischer Theoriebildung zu stellen, haben das gedankliche Potential der Schleiermacherschen Ästhetik bisher kaum ausgeschöpft. Zu diesen Versuchen gehören:

Bahr, Hans-Eckehard: *Poiesis. Theologische Untersuchungen der Kunst*. Stuttgart 1961.

Balthasar, Hans Urs von: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. I-III/2, Einsiedeln 1961-72.

Bohren, Rudolf: *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik*. München 1975.

Buri, Fritz: *Bildnerische Kunst und Theologie*. Basel 1965.

Franz, Helmut: *Kunst und Kerygma*. Saarbrücken 1959.

Konrad, Joachim: *Religion und Kunst*. Tübingen 1929.

Leeuw, Gerardus van der: *Vom Heiligen in der Kunst*. Gütersloh 1957.

Marti, Kurt; Lüthi, Kurt; Fischer, Kurt von: *Moderne Literatur, Malerei und Musik*. Zürich, Stuttgart 1963.

*[Zweite Abteilung
Die bildenden Künste]*

[Architektur]

[205:] Was¹ rechnen wir denn zu den Verzierungen? Die Säulenreihen können wir gewiß nicht so nennen, denn sie sind wesentliche Theile eines Gebäudes und haben einen sehr gestimmten Zweck. Wo es anders wäre, müßte man sie tadeln. Sie einschließen z.B. den Vorhoff eines Tempels oder stützen die Decke; man kann sie als eine durchbrochene Wand betrachten; es ist nur eine Art, ein Gebäude zu umschließen. Wenn die Architektur mathematisch gestaltete Räume bildet, die Skulptur dagegen organische Gestalten hervorbringt, so finden wir die Verzierungen immer vorzüglich dem Organischen nachgebildet. Oder sie sind sogar vollkommene Werke der Sculptur, wie Statuen, Basreliefs, [206:] usw... Es stellt sich also hier nur immer die Frage, ob sie da, wo sie sind, richtig angebracht sind. Andre architektonische Verzierungen, wie vegetabilische Formen an den Säulen usw. können aus diesem Gesichtspunkte nicht betrachtet werden. Es liegt hier gewöhnlich das Bestreben zum Grunde, mehr Gestaltung in die Masse zu bringen. Wo eine Fläche erscheint, wo die Architektur selbst keine Theilung hervorbringt, da ist die Verzierung an ihrer Stelle z.B. an den großen Wänden der Bastionen.

[207:] Sind die Verzierungen in einem zu kleinen Maße vorhanden in Beziehung auf das Ganze, so wird dies als das Trockene in der Architektur, und die zu große Mannigfaltigkeit als die Ueberladung getadelt. Je mehr die Massen-Verhältnisse den richtigen Eindruck machen, um desto weniger wird ein Gebäude der Verzierungen bedürfen. Die Ueberladung hängt nicht allein von der

¹ [An dieser Stelle beginnt der in Heft B bewahrte Text. Der Text setzt bei der Theorie der Architektur ein.]

Qualität der Verzierungen ab, sondern auch von den Verhältnissen derselben unter sich und für sich allein. Wenn z.B. eine Verzierung so verwirrt ist, daß sie für sich allein betrachtet zu werden begehrts, desto mehr zieht sie die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ab, desto mehr zeichen wir das Gebäude der Ueberladung.

[209:] Wenn wir von dem ganz allgemeinen Kunsttriebe ausgehn, der hier Gestalten bildet, wodurch wird derselbe speciell auf die Architektur gerichtet? Wir müssen [210:] jenes Bedürfniß aus dem gebundenen Leben heraus als die nächste Veranlassung sezen. Wir haben aber das gemeinsame Leben hier als einen wichtigen Moment gesetzt. Dieses muß also eine Verwandtschaft mit unserem Kunsttriebe haben. Das gemeinsame Leben ist aber doch das gemeinsame Bestreben zum Prozeß der Naturumbildung und Beherrschung. Der Mensch beherrscht hier die rohe Masse. Hieraus geht hervor, daß das Bestreben, welches die Hauptsache in dem Quantitativen sucht, noch eine Roheit ist. — Das Zusammenhäufen großer Massen ohne größere Sorgfalt auf die Bildung derselben. Die eigentliche Kunst-Tendenz wird aber nicht hervortreten können in einem Gebäude, wenn sich dieses nicht über das gewöhnliche Bedürfniß erhebt. Es muß dies den allgemeinen Kunstregeln untergeordnet werden, damit die Architektur den eigentlichen Kunsttypus bekommt und in das Kunstgebiet hineintritt. Wenn wir in der ältesten Zeit große unverhältnismäßige Massen aufgehäuft finden, und auf der anderen Seite die spitzen ungeheuren Gewölbe der Pyramiden, welche sich die Festigkeit, die Ewigkeit der Dauer als Hauptzweck vorgezeichnet haben, so finden wir die Architektur in ihrer Kindheit. So in Indien und Egypten.

Die gothischen Gebäude haben noch viel von der großen Masse, in so fern wir dieses als etwas Kindisches gesetzt haben, und man hat deshalb dieselben aus dem Kunstgebiet ausschließen wollen, indem man den gothischen Gebäuden einen wahren Kunsteindruck machen zu können absprach, indem derselbe hier nur von der großen Masse und also von dem Mechanischen geleitet werde. Wir haben aber schon gesagt, daß die äußerliche Größe in der Architektur allerdings auch ein wichtiges Element sei; aber es ist nicht die Größe an sich, die den Eindruck macht, sondern die Idee, welche sich darin ausspricht, die Gewalt des Menschen über die rohe Masse in ihrer größten Kraft. [211:] Um den architektoni-

schen Eindruck rein hervorzubringen, trägt nämlich der Gedanke an das Heraufholen der rohen Massen zur Bearbeitung für die Bedürfnisse des gemeinsamen Lebens wesentlich bei, und es ist eben, wie gesagt, nicht die Größe an sich, sondern diese Idee, welche als wirksam gedacht werden muß. Bei einem gegossenen plastischen Kunstwerk tadeln man es nicht, daß dasselbe nicht das unmittelbare Kunstwerk ist, sondern erst der Guß des Modells. Dies möchten wir aber nicht bei einem architektonischen Kunstwerk vornehmen, ohne etwas Wesentliches von unserem Genusse zu verlieren.

In der hellenischen Kunst war das Bürgerliche und Religiöse so genau verbunden, daß es auch in der Architektur gar nicht bestimmt auseinander tritt. Ganz anders ist dies in der gothischen Baukunst, welche ausschließlich dem Christenthum angehört. In einer gothischen Kirche und einer gothischen Burg haben wir den größten Gegensatz des Religiösen und des Bürgerlichen. Man wird aber keine Ueberbleibsel der gotischen Baukunst in dem bürgerlichen Style finden, welche in so hohem Grade ein Kunstwerk wären als die gotischen Dome; weil das Religiöse zu jener Zeit so bedeutend über dem Bürgerlichen stand. Die gotischen Dome gehen schon sehr merklich von dem unmittelbaren äußerlichen Zwecke ab in ihrer ganzen Anlage, so daß es kaum möglich ist, alle Theile zugleich ihrem Gebrauch zu widmen.

Die bürgerlichen Gebäude, wie wir sie ja häufig in den alten Handel- und Hanse-Städten finden, haben sich wieder zu wenig über das unmittelbare Bedürfniß erhoben. Die Symmetrie und Eurythmie ist oft zu Gunsten des letzteren sehr vernachlässigt.

Schwierig möchte es sein, wenn man sich nun die Verschiedenheit der Typen in ihrem Entstehen ins Licht stellen [212:] wollte. Besonders, wenn man sie aus der Naturnachahmung erklären will, wie man die gotische Baukunst aus der höheren Schlankheit der nordischen Bäume erklärt hat, so können wir hiermit nicht übereinstimmen. Allerdings besteht eine Verbindung zwischen den Naturgestalten und den Kunstgestalten in den verschiedenen Ggenden der Erde. Aber man möchte ja vorsichtig sein, sie in etwas so Beschränktem zu suchen, wenn man auch das nicht erkennen kann, daß die Kunst den Typus des Klimatischen auch in sich trägt, wie ihn der Geist des Menschen an sich trägt. Das wird aber weniger stattfinden in einem solchen Volk, das nicht immer gebunden war an einen bestimmten Ort, an eine Gegend der Erde.

Dies müssen wir aber sowohl von den Germanen als von den Griechen sagen, welche erst durch Auswanderung ihr Land kennen lernten, und bei denen wir eine freiere Entwicklung annehmen müssen, als daß sie sich blos an die gegenwärtig gegebenen Naturformen hätten halten sollen. Wir werden hier also gewiß nur ganz Allgemeines feststellen können, wie sich z.B. ein großer Unterschied der hellenischen Baukunst und der gothischen daraus erklärt, daß sich in der der Griechen das geringe Bedürfniß auspricht, sich gegen das Clima zu schützen. Sie lebten größtentheils im Freien. Daher finden wir die Räume ganz leicht umschlossen, was sich auch in der höheren Architektur überall offenbart.

[215:] Ueber die Principien der Baukunst ist man völlig uneins, und der Mangel an einer Schule, an der sich eine Tradition hätte entwickeln können, hat gehindert, daß etwas Eigenthümliches in dieser Beziehung für uns entstände. Es ist eine lange Periode gewesen, wo man, wie die französische Bildung die ganze gebildete Welt beherrschte, auch in den Bauwerken den französischen Typus überall anwandte. Jetzt ist man davon abgekommen und erkannte das Ueberladene und Gesuchte in diesem Styl und nähert sich nun bald mehr dem Griechischen, bald dem Gothischen.

Die Erregung haben wir also hier vorherrschend gesetzt in dem Gedanken an die Herrschaft des Menschen über die rohe Masse. Symmetrie und Eurhythmie als die beiden Hauptelemente. Das Ganze, politischen und religiösen Zwecken gewidmet, dient dem Gemeingeist. Sie hängt aber so genau mit einem tüchtigen lebendigen öffentlichen Leben zusammen, daß wohl eine neue bedeutende geschichtliche Periode uns ferner liegen möchte in dieser Kunst, als in jeder andern; wie denn jetzt der allgemeine Sinn für das Architektonische in dem Volke ganz fehlt. Die Schauspiel-Häuser, wo die Poesie und die mymischen Künste verbunden erscheinen, könnten vielleicht diesen allgemeinen Sinn anregen, wenn die mymische Darstellung der dramatischen Poesie überhaupt in dem politischen Sinn des Volkes wurzelte. Da dies aber ganz Privatsache bei uns ist in einem kleinen Kreis von Liebhabern, da an einen Ausdruck der öffentlichen Meinung in derselben, wie es in Griechenland war, so wenig zu denken ist, daß vielmehr jede Ansprölung auf etwas Politisches als ungehörig verbannt wird, so ist wohl eine architektonische Begeisterung von dieser Seite nicht zu erwarten.

[216:] Zwischen der Architektur und der Musik ist allerdings eine gewisse innerliche Verbindung da. Das Vorherrschen des Arithmetischen in beiden, analoge Zahlverhältnisse für das Auge und das Ohr, die Zusammenstimmung im Accord, und im Gegentheil die Dissonanzen, wenn wir es auch nicht soweit ausdehnen wollen, wie eine bekannte Bemerkung behauptet, daß die Architektur eigentlich gefrorene oder erstorbene Musik sei. Denn wie könnten wir wohl alle Schönheit des Architektonischen in dem Arithmetischen suchen, obwohl diese in der Architektur viel sicherer und fester ist als in der Musik, wo wir uns des Arithmetischen gar nicht so sicher bewußt werden als in der Architektur. Auf der anderen Seite ist wieder der größte Gegensatz zwischen beiden Künsten. Erinnern wir uns des Verhältnisses des Componisten und Virtuosen, wie wir es erläuterten, so mußten wir auch dem letzteren den künstlerischen Charakter beilegen, und wir sezen seine Thätigkeit keineswegs als eine blos mechanische. Der Architekt aber ist bei der Baukunst der einzige Künstler — in dem Entwurf desselben steckt alle Genialität — die Ausführung ist durchweg mechanisch. Ebendaraus sieht man aber auch, wie Unrecht man hätte, sie aus dem Gebiet der schönen Künste zu banne. Eben diese Sonderung sichert ihr den Platz, aber freihlich nur in der Beschränkung, in welcher wir die Architektur nur als schöne Kunst gefaßt haben. (Rb. Demungeachtet wird der Riß des Architekten ziemlich in demselben Verhältniß stehen zu der Ausführung, wie das Notenbuch für den Componisten, und beinahe eben so wenig den Kunstgenuß geben. Zu beiden gehört wesentlich die Ausführung, damit das Kunstwerk sei, wenn auch bei der Musik diese selbst mehr eine Kunst-Fähigkeit und -Thätigkeit voraussetzt.) So sind auch in der Musik die höchsten Organe des Menschen thätig, mögen wir auf den Gesang oder auf die Aufführung durch die Hand sehen. Denn hier müssen wir auch diese als ein sehr gesteigertes Organ ansehen. In der Architektur finden wir dagegen das Allerleiblichste.

[217:] Wie verhält sich nun die Architektur zu den anderen bildenden Künsten? Es läßt sich keine Bestimmung architektonischer Werke denken, die nicht auch die Werke der bildenden Künste postulirte. Zunächst an die Architektur schließt sich von den bildenden Künsten die Sculptur an, theils durch die Masse, welche dieselbe ist, theils dadurch, daß sie wirklich körperliche Gestalten bildet, die Malereien dagegen nur Flächen. Doch darf man in dieser

letzten Beziehung die Differenz zwischen der Sculptur und Malerei nicht zu stark auffassen. Denn auch die Sculptur stellt doch nur die Oberfläche der körperlichen Gestalt dar, während das Eigentliche doch die innere Organisation ist. Ist nun dies der ganze Unterschied der Skulptur und der Architektur, daß die erstere organische, diese anorganische Wesen darstellt? Und zwischen der Sculptur und Malerei, daß jene auf der körperlichen Masse, diese auf der Fläche bildet? Das wäre zu viel auf einer Seite und zu wenig auf der andern. Denn man kann nicht sagen, daß Sculptur nur organische Wesen bilde; es giebt Übergänge aus der Architektur zur Sculptur durch solche Gegenstände, die nur ein Minimum von Leben haben. Die Rosetten und die vegetabilischen Formen gehen schon offenbar in einander über; ebenso die Hermen, — eigentlich Säulen, die sich aber oben in lebendige Gestalten verlaufen, eine Zwitterproduktion, die auf der einen Seite der Architektur, auf der andern Seite der Skulptur angehört, ähnlich den naturphilosophischen Fiktionen, wie sich die Natur allmählig aus der rohen Masse anfing zu bilden oder, wie uns die Versteinerungen lebender Wesen noch jetzt erscheinen. Wenn wir diesen Weg noch weiter verfolgen, so wird es uns scheinen, daß die Sculptur aus der Architektur entstehe. Sehen wir eine egyptische Statue in einer Nische, so kommt es uns vor, als löse sich dieselbe erst allmählig aus der todten Wand lebendig ab. Man kann die Sculptur darstellen als die Entwicklung der Architektur, in der wir das Hinstreben zur Bildung lebendiger Gestalten finden können.

[218:] In der Malerei finden wir hier die Arabeske, deren Gebiet jedoch ein bei weitem größeres ist, als in der Sculptur. Die Thiergestalten kommen in der Sculptur eigentlich nur vor in Beziehung auf den Menschen, während sie in der Malerei zu dem großen Gebiet der Landschaftsmalerei gehören. Dieser Unterschied in Beziehung auf den Umfang ist bedeutend. Man hat die vegetabilischen Formen in der Skulptur nicht einmal haben wollen, da die Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit durch den Wind usw. und vieles andre hier nicht so wiedergegeben werden kann. Doch wir müssen auf mehr innerliche Gründe dieser Differenz zurückgehn. Die Vertheilung des Lichtes und des Schattens ist der Malerei wesentlich; die Umrisse erscheinen nur als die Grundlage worauf das Werk aufgetragen wird. Es scheint zwar, als wäre das bei den Alten nicht so gewesen, da wir hören, daß einzelne Theile wenigstens von pla-

stischen Kunstwerken gemalt worden sind. Doch können wir das gewiß nur als eine Verirrung ansehen und in der größten Blüthe der Kunst haben es die Alten auch wieder fahren lassen. Bei großen Meistern kommt es nur als ein Rest vor aus alter Zeit. Was also bei der Malerei nur die Grundlage ist, das ist bei der Sculptur das Ganze. Auf diese allein muß sich die Sculptur beschränken. Wenn wir diesen Unterschied fest ins Auge fassen, so müssen wir uns allerdings fragen: Können wir sagen, daß das Princip der Begeisterung in beiden Künsten dasselbe sei? In der Sculptur tritt uns viel bestimmter und lebendiger hervor die Begeisterung durch die lebendige Gestalt, und da finden wir zugleich die Lösung und Befreiung von der Architektur; wogegen bei der Malerei vielmehr die Begeisterung durch das Licht stattfindet, welches freihlich nicht anders dargestellt werden kann, als in seinem mannigfaltigen Spiel. Dies tritt wieder nur bei lebendigen Gestalten in seiner ganzen Fülle und Schönheit hervor. Wir haben also gesehen, wie die Architektur wesentlich ausgeht von dem öffentlichen Leben und sich auf dieses bezieht; wo wir [219:] zwei Elemente bemerkt haben, das Politische und das Religiöse, deren Scheidung erst in der neuen Zeit stattfindet. Das Mechanische haben wir von der Kunst ausgeschlossen, und sie ganz auf die intellectuelle Seite gesetzt. Je mehr das Architektonische noch in der bloßen Masse versirt, desto mehr noch die Skulptur daran in einer gleichsam abentheuerlichen Willkür.

[Skulptur]

[222:] Was gehört in das Gebiet der Skulptur? In dieser Beziehung zeigt sich die Antike etwas beschränkt. Die moderne ist weniger gebunden.

Jene älteren Bildungen, die ursprünglich dem Orientalischen wohl angehören, aber auch mit dem Griechischen zusammenhängen, sind ganz kolossal. In Beziehung auf die Masse finden wir übrigens eine abnehmende Progression. Außer den beiden ersten Abstufungen, dem Kolossalnen und der Naturwahrheit, finden wir auch Verkleinerung in sehr verschiedenen Maßen. Wir kommen hier herunter bis zu den Verzierungen, bis zur Steinschneiderei. Daß diese nicht dieselben Ansprüche machen kann als das Kunstwerk des Bildhauers, wird niemand bezweifeln. Dennoch legt man

auf Einzelnes dieser Miniatur-Skulptur oft einen großen Werth. Wir haben mit als einen Unterschied der Malerei und Skulptur gesetzt, daß die Werke der letzteren Kunst von allen Seiten gesehen werden, daß sie umgangen werden können. Bei einer Nischenstatue ist dies freihlich nicht der Fall; aber diese ist für den Bildhauer auch nur ein halbes Kunstwerk. Daraus geht hervor, daß die kolossalischen Statuen gewissermaßen über die Kunst hinausgehen. Sie stehen immer hoch und es ist immer ein anderer Sehwinkel als bei anderen — von unten herauf —, wo sie verkleinert erscheint; und zwar so, daß ich die unteren Theile verhältnismäßig größer als die oberen sehe.

[224:] Betrachten wir die Miniatur-Skulptur usw., so sehen wird, daß, was in der Statue der natürlichen Größe nach [225:] eine Fläche ist, wird in dieser Verkleinerung zum Punkt werden, und die Aufgabe, hier mit Klarheit und Deutlichkeit zu arbeiten, ist schwierig. Hier finden wir wieder die Grenzen des Epideiktischen. Es muß hier vieles geben, was nur mit dem bewaffneten Auge gehörig kann gewürdigt werden, und das ist die Darlegung einer blos mechanischen Fertigkeit. Die Alten wußten hiervon nichts, da sie die Bewaffnung des Auges nicht kannten. Das Kolossale und die Miniatur finden wir also beides an der Grenze, und das Hauptgebiet für die Kunst finden wir also nur in der natürlichen Größe und in kleinem Raum herum. Das Kolossale kann nur aus besonderen Bestimmungen entschuldigt werden. — Die ursprüngliche Bestimmung der Miniatur-Sculptur ist, als Schmuck gebraucht zu werden, und die Kunst, wie sie ursprünglich Gestalten bildet, so bildet sie hier für Gestalten. Je bedeutender hier ein kleiner Fehler wird, um desto mehr zeigt sich, wie vollkommen dem Künstler der Typus vorschwebt, und wie genau ihm die Hand gehorcht. In Gemälden kann eine sehr große Menge von menschlichen Gestalten beisammen sein, so daß sie ganz da sind, so daß sie sich einander verdecken und unterbrechen, kurz alles, was wir in weiterem Sinne des Wortes die Gruppierung der Gestalten nennen. Wie ist dies bei der Sculptur? Ursprünglich erscheint sie auf einzelne Gestalten beschränkt. Dann findet jedoch auch eine Verbindung der Gestalten statt — aber immer auf eine sehr geringe Anzahl beschränkt — über die sie nicht hinaus gehen kann, ohne pitoresk zu werden. Das Relief bildet in dieser Hinsicht den Uebergang zur Malerei und ist fast derselben Gruppierung fähig. Wir finden aller-

dings in Beschreibungen der Alten mehrere zusammengehörige Gestalten. Doch ist dies nicht die eigentliche Gruppierung in einer Reihe oder in einem Halbkreise, wo der Beschauer mitten inne tritt und die Gestalten einzeln betrachten kann. Das eigentliche Verschlingen der Gestalten kann nur in sehr geringem Maße vorhanden sein, und man sieht, daß die einzelne Gestalt eigentlich die Aufgabe der Skulptur sei. Doch was stellt sie hier eigentlich dar? Wir haben eine Begeisterung durch [226:] die lebendigen Gestalten vorausgesetzt. Der Typus des Lebens und die Entwicklung des Lebens wird also ein Hauptmoment sein. Nun haben wir sehr verschiedene Maße, nach welchen wir das Leben beurtheilen. Das eine ist das sinnliche, wo wir die Gestalt als Organ nehmen. Die Kraft und Beweglichkeit in Beziehung auf alle den Menschen natürlichen Zwecke nehmen wir hier besonders wahr. Das andre ist das mehr Geistige, wo wir die Gemüthsbewegungen und geistigen Momente, besonders die habituell geworden sind, in der Gestalt wiederfinden wollen, wo allerdings das Gesicht der Mittelpunkt sein wird. Wie verhalten sich diese beiden Zwecke in Beziehung auf diese Kunst? Die persönliche sittliche Charakteristik tritt bei den Alten sehr zurück, wie wir auch bei der mythischen Darstellung bemerkt haben. In der dramatischen Dichtkunst soll jedoch der Einzelne als handelnd dargestellt werden; die Thätigkeit des einen wird auf des anderen bezogen, und da ist recht eigentlich die Gruppierung zu suchen. Wieviel mehr muß dies also bei der Sculptur stattfinden, wo nicht die eine Gestalt auf die andre bezogen werden kann, da wir die Gruppierung nicht haben.

Unsre Thätigkeit ist so auf die Sculptur der Alten gepropft, daß wir billig auch den ganzen Sinn des Alterthums darin aufnehmen müssen. Den Sinn aber für die antike Sculptur finden wir erst ganz neuerlich wieder erwachen. Die französische Sculptur hat einen noch anderen Typus, und wenn man ihr auch nicht allen Kunsterwerth absprechen kann, so ist sie doch ganz pittoresk und trägt nicht eine Spur von dem Sinn des Antiken in sich. Wie ist dieser Mangel zu erklären? Die Neueren stehen in einem ganz andren Verhältniß zur menschlichen Gestalt, wie wir schon gesehen haben. Daher mußte auch diese Kunst sehr zurücktreten und viel schwieriger werden. Daß die Griechen nicht in ihren plastischen Kunstwerken den sittlichen Charakter ausdrücken wollten, ist daraus zu ersehen, daß sie in der ältesten Zeit gar keine bestimmte

Stimmung [227:] ausdrückten. Dies war erst in der späten römisch-hellenischen Zeit der Fall. Die eigentliche Kunst ist bei den Griechen von da an zu datiren, wo die Bildung rein menschlicher Gestalten gefunden wird. Früher finden wir natürliche Zusammensetzungen von Centauren u. dgl., was sich aus dem Orientalischen noch herschrieb. Sie ist als Darstellung des menschlichen Lebens an und für sich anzusehen. So kommen wir auf die Differenzen der Geschlechter, des Alters. Ist das Vollkommene in dieser Kunst eigentlich in der Schönheit oder im Charakterischen? Hierüber ist viel gestritten; doch ist dieser Streit eigentlich keiner. Eine kräftige Gestalt wird, wenn sie schön ist, eben diesen Charakter an sich tragen müssen. Beides geht Hand in Hand. Daß man das Charakterische ganz hat ausschließen wollen, kommt daher weil wir gewohnt sind, dies in der Physiognomie zu suchen, wo es gerade bei den Alten sehr zurücktritt. — Alles Uebrige bei den Alten ist sehr entwickelt, aber ohne besondere Differenz im Charakter des Gesichts. Dies läßt sich besonders bei den Aegineten sehn. Falsch ist es, daß in dem Leben selbst der Alten weniger das Pathognomische sich abgedrückt habe auf dem Gesicht der Alten. (Rb. Man sieht es aus den poetischen Beschreibungen der Alten, daß ihnen dieses gar nicht fremd war.) Aber dieser Künstler will etwas andres, er will durchaus nur das Charakterische in dem Momentanen darstellen (in der epischen Art nemlich). Die Sculptur bildet aber vorzüglich isolirte Gestalten, und nur sehr beschränkt sind die Gruppierungen. Soviel als möglich muß also die Gestalt durch sich selbst verständlich sein; in eine bestimmte Handlung aber gesetzt, kann sie für sich selbst selten verständlich sein, es müßte denn ein anderer Moment so deutlich hinzutreten, daß die Verständlichkeit leicht ist. So die Attribute des Apoll, der im Begriff ist, den Drachen zu erlegen, oder Diana, im Begriff auf die Jagd zu gehen.

Es ist also die Idee der Skulptur nichts anderes als die Darstellung [228:] des Lebens selbst in seinen *wesentlichen* Differenzen, und zwar in und durch die Gestalt selbst.

Die angegebene Differenz zwischen dem modernen und dem alten Geiste in dieser Hinsicht wird uns noch deutlicher, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß wir, wenn uns von einem interessanten Menschen erzählt wird, diesen innerlich bildend, fast ausschließlich das Physiognomische, das Gesicht uns vorstellen. Die Alten dachten sich gewiß das Ganze der Gestalt.

Den Grund finden wir in der Differenz des ganzen Lebens. Je öffentlicher dieses ist, desto mehr tritt das Individuelle zurück, und letzteres zeigt sich besonders im Gesichte. Daher müssen wir uns erst den Sinn für die Gestalt erst recht erwecken, ehe wir die Alten und die Entwicklung ihrer Sculptur verstehen können.

Wenn diese Kunst aber einen Moment darstellt, so ist dies nur ein Motiv, um diesen Typus recht klar hervorzuheben, der sich darin ausspricht. Der Sinn für die menschliche Gestalt wird aber in sehr verschiedenem Grade geweckt sein. Wenn die menschliche Gestalt einem Menschen weniger zur Anschauung kommt, so wird der Sinn auch weniger geweckt sein. Und dann das andere: Je geringer und korrumpter das geistige Leben in einem Volke ist, je weniger wird auch die körperliche Gestalt sich schön entwickeln und schön sich darstellen, den wahren Typus der schönen Natur in sich tragend. In dieser Beziehung sind die Griechen ganz besonders die Repräsentanten des menschlichen Geschlechts gewesen. Ihre Art und ihr Klima, ihre Staatsverfassung, ihre Lebensweise hat dies besonders begünstigt [229:] und den Sinn hervorgerufen; und es ist daher wohl nicht zu bezweifeln, daß der Typus, welcher sich in ihren Statuen ausspricht, der ist, welcher immer wieder hervortreten muß, wo die Kunst in größerer Vollendung hervortritt.

In Beziehung auf die Verschiedenheit des Alters finden wir bei den Griechen überall die Vorstellung von der Zeit der *ἀκμή*, der eigentlichen Blüthe. Vorher sind die wesentlichen Verhältnisse der menschlichen Gestalt in ihrer vollendeten Gestalt noch nicht da, namentlich das Verhältniß des Kopfes zu den übrigen Theilen. Zwar ist die Zeit der Blüthe nicht der Punkt, wo die körperliche Gestalt vollkommen ausgewachsen ist. Sie ist bei dem weiblichen Geschlecht in eine viel kürzere Zeit eingeschlossen. Stellen wir den Apoll neben den Jupiter, so ist ersterer im Anfang der *ἀκμή* als jugendliche Schönheit, und der Zeus am Ende der *ἀκμή*, die männliche Schönheit. Was darüber hinaus ist, darin finden wir schon den Zerstörungsprozeß. Hier finden wir schon einen Unterschied der Sculptur und Malerei. Kinder und kindliche Gestalten sind in der eigentlichen Sculptur selten; dagegen im Relief und in der Miniatur-Sculptur, der Steinschneiderei, können sie schon einen größeren Raum einnehmen. Die Malerei kann ihren eigentlichen Zweck vollkommen erreichen, wenn sie eine unvollkommene Ge-

stalt darstellt, da sie dieselben nur zu einem bestimmten Zwecke will. Die Sculptur kann dies gar nicht. Sie will vollkommene Gestalten an und für sich. Zwerge und Krüppel sind daher der Malerei nicht fremd. Daher kann es hier sogar auch komische Effekte geben, was in der reinen Skulptur durchaus nie der Fall ist. Wir finden [230:] aber in der Malerei ein weit größeres Feld, und eben so im Basrelief.

Die Sculptur kann also ihren Zweck nur durch die Darstellung der Oberfläche erreichen; das Innere kann sie nicht darstellen. Wie muß sie aber jene darstellen? Daß in dieser das, was sie eigentlich will, nicht liegt, ist klar. Alle die Verhältnisse, auf welchen das Wesen der Gestalten beruht, sind Wirkungen des Knochenbaus; wird aber die Gestalt nicht dargestellt, wie ihr das Skelett zum Grunde liegt, so wird sie ein unvollkommenes Kunstwerk, und ohne Studium des Skeletts können die Gestalten des plastischen Künstlers niemals Wahrheit haben. Die Muskulatur liegt zwischen dem Knochenbau und der Oberfläche, ist eben so wesentlich. Dies alles ist nöthig zur Bildung des freien und wahren Naturgesetzes in der menschlichen Gestalt. Nach diesen verschiedenen Abstufungen muß die Gestalt gebildet werden. Die menschliche Gestalt erscheint aber zum Theil bedeckt durch die Kleidung. Es kann eine vollkommen verhüllte Gestalt ein ganz reines Werk der Sculptur sein, aber nur insofern die Bedeckung von der Art ist, daß die Grundverhältnisse der Gestalt ohnerachtet der Bedeckung sichtbar sind. Hierin liegt das oft Gesagte, daß die moderne Bekleidung für die Sculptur unbrauchbar sei, weil sie eine Fläche für sich bildet, die keineswegs der Gestalt immer folgt, noch durch dieselbe bewegt wird. Bei der griechischen Bekleidung finden wir das Gegentheil, sie bestand nur aus einem ungetheilten Stück. — Bei unserer Kleidung z.B. dringt die Gestalt des Armes niemals durch; auch durch den Rumpf erscheint nur die gebrochene Gestalt; sie erscheint nach den gemachten Absezungen des Kleides, die nicht einmal der natürlichen Theilung gemäß sind. Durch die griechische Bekleidung lebt durchaus die ganze Gestalt. Der Harnisch des Mittelalters war der Skulptur also noch verschiedener; und Statuen in dieser Bekleidung stellen eigentlich nur etwas Lebloses dar. Es wird daher für [231:] neuere Künstler der beste Weg sein, sich so viel als möglich an die antike Bekleidung anzuschließen und also der Statue gleichsam eine ideale Bekleidung zu geben. Die ge-

schichtliche Entwicklung der Sculptur führt uns zu den Anfängen, die sich mehr in das Architektonische verlieren und auf die Göttergestalten in menschlicher Form, welche gleich den egyptischen in der ältesten Zeit sehr unvollkommen waren, größtentheils mit an den Leib geschlossenen Gliedern und nur halbbearbeitet. Daß man die Fabel vom Dädalus, daß seine Statuen davongelaufen seien, auf die Befreiung von dieser Leblosigkeit gedeutet hat, ist bekannt. Später wuchs jene feinere Auffassung, die eine genaue Kenntniß, wenigstens eine ausdauernde Bearbeitung des Materials voraussetzt; aber auch an der Grenze des Epideiktischen liegt. Man hat z.B. oft gestritten, ob es ein ganz reiner Kunsteffekt sei, den die Gruppe des Laokoon erregt. Ein großes Kunstwerk ist es offenbar. Aber der Ausdruck der Bewegungen, welche der Schmerz hervorbringt, und das Drücken der Schlange, diese zusammengesetzten Effekte bringen allerdings eine Annäherung an das Epideiktische hervor. Es ist außer dem Kunstwerk auch noch ein Kunststück. Als Grund zur Verbreitung der Kunst finden wir ursprünglich das religiöse Interesse — man sandte Göttergestalten in alle Tempel —; in diesem Religiösen dürfen wir aber das Nationale gar nicht erkennen. Denn von jenem Streit über die Ursprünglichkeit der griechischen Mythologie ganz abgesehen, war dieselbe doch den Griechen selbst gewiß in ihrem Bewußtsein als ihr Eigenthum und hatte ihnen nichts Fremdes.

Bedeutende nationale Bewegungen geben der Kunst neue Impulse. Ein bedeutender Theil der Beute wurde immer zu Weihgeschenken für die Götter gebraucht und zwar gewöhnlich als plastische Kunstwerke. In dieser Verbindung mit großen geschichtlichen Momenten, in dieser Anknüpfung an den Gemeingeist finden wir wieder die Aehnlichkeit mit der Architektur. Hiernächst finden wir die [232:] öffentlichen Spiele, denen ja ein ganz gleiches Interesse zum Grunde lag. Die Kämpfer waren Künstler in der Darstellung der lebendigen sich bewegenden Gestalt; ganz abgelöst von den gebundenen Lebensthätigkeiten. Das zuschauende Volk war also für dieses Kunstinteresse gerade geöffnet und von diesem Kunstsinn erfüllt. Daher gingen hiervon eine Menge von Kunstwerken aus. Die Statuen der Krieger wurden aufgestellt. Aus jedem solchen öffentlichen Moment ging neuer Stoff hervor. Hier sehen wir in einem ungetheilten Ganzen neben dem Mythologischen das rein Geschichtliche. Denn diese Statuen stellen histori-

sche Personen dar. — Wenn gleich nur ausgezeichnete Gestalten auf diese Weise verherrlicht wurden, so haben wir demungeachtet Ursache zu glauben, daß die Aehnlichkeit gar nicht so ganz genau berücksichtigt wurde; es war nicht eigentlich eine Verherrlichung dieses Einen, sondern zunächst seiner Vaterstadt und des ganzen Moments. Nach den Kriegen wurden eben so auch die siegreichen Feldherren und die sich den Preis der Tapferkeit errungen hatten, dargestellt neben den Götterbildern zur Verherrlichung des nationalen Sieges. Es gab aber eine sehr bestimmte Schule, und die Plastiken der Göttergestalten waren auch in bestimmte Formen eingeschlossen, und einen bestimmten Typus finden wir in allen Helden gestalten, wo die persönliche Aehnlichkeit nicht ganz genau beobachtet wurde.

In einem anderen Gebiete (Nymphen, Flußgötter, Faune, Satyrn usw.) hatte die Kunst die größte Freiheit. Dahin gehören auch menschliche Gestalten, die keine bestimmte Veranlassung hatten, sondern aus den Dichterwerken genommen wurden. Diese waren mehr Privat-Aufgaben. Sie gehörten mehr zur Decoration, als daß sie unmittelbar aus dem Gemeingeist hervorgegangen wären. Dies führt uns auf die Zeit, wo von einem Gemeingeist eigentlich nicht mehr die Rede sein kann, als Griechenland vom römischen Reich verschlungen war. Demungeachtet finden wir hier noch eine reiche Zeit für die Sculptur, indem sich in der Person des Kaisers und seiner Umgebung der öffentliche Geist concentrirte. Viele der herrlichsten Bildsäulen sind als solche Zierden kaiserlicher [233:] Paläste aufgefunden worden. Da fiel die Wahl der Gegenstände aber freihlich der Phantasie der Künstler anheim und war auf mancherlei Weise beschränkt. In diesem Sinne können wir das Goethesche Wort verstehen, „daß jedes plastische Kunstwerk eine Verzierung eines gegebenen Raumes sei“. Hier findet es besonders statt. Trotz des großen Reichthums dieser Zeit war die Sculptur dennoch nur eine Nachahmung des Alten, und nicht mehr das Ursprüngliche erhielt sich in der Kunst, noch der griechische Geist und in den plastischen Kunstwerken der griechische Typus, den der römische nie verschlang.

Von der eigentlichen Skulptur, insofern sie in den gesetzten drei Größen darstellt, gelten die engen Grenzen, die wir der Kunst gesetzt haben. Die Vereinzelung der Gestalten ist das Verständniß an sich, Gruppierungen nur in sehr beschränktem Sinne zugestehend.

Zwei untergeordnete Gattungen finden wir daneben: das Basrelief und die Steinschneiderei darin (als Gemmen und Kammern). Diese kleine Kunst hing weniger vom öffentlichen Leben ab und war auch dem Einzelnen zugänglich. Der Uebergang ergiebt sich aus den ganz kleinen Statuen, die als Verzierungen in Zimmern aufgestellt wurden. Wir sehen darin den Uebergang der Kunst in das Privatleben. Als Uebergang zum Basrelief finden wir die Ausfüllung der Giebelflächen in den Tempeln durch plastische Kunstwerke, welche auf der einen Seite mit der Wand zusammenhingen. Daß das Basrelief in seiner ganzen Behandlung, in seinem Reichtum von Gestalten den Uebergang bildet zur Malerei, ist schon gesagt worden. Die Erfindung konnte sich in dieser Gattung offenbar sehr stark äußern. Das Basrelief konnte seiner ganzen Art und Weise nach dramatischer sein. Den ganzen Typus des häuslichen Lebens, den ganzen Reichtum, den die Mythologie darbot, finden wir in dem Basrelief benutzt. In der Steinschneiderei haben wir noch jetzt solche Meisterwerke, daß alle Kenner darüber einig sind, daß reine Anschauung der menschlichen Gestalt denselben zum Grunde lag. Dennoch ist es eine untergeordnete Gattung; es ist [234:] eigentlich und kann nur eine Skizze sein. Wir finden sie aber in ihrer größten Vollkommenheit. Die Kunst hat hier nur eine größere Freiheit. Wir finden auch thierische Gestalten in Verbindung mit der menschlichen. Wir müssen fast das Uebergewicht des Reichtums auf dieser sonst untergeordneten Gattung finden.

[236:] *Das Verhältniß der Sculptur zur neueren Zeit.* Bei den Alten haben wir gefunden, daß alle Geburten der Mythologie größtentheils für architektonisches Ornament benutzt werden. Daß dieses noch bei uns stattfinden kann, wird niemand bezweifeln; aber es ist nichts Nationales, nichts Einheimisches mehr. Selbst wenn unsere Bildung mit dem Antiken so verwebt ist, daß es uns nichts mehr Fremdes ist, so bleibt es doch für das Volk fremd. Die Frage: In wie fern ist die Sculptur bei uns noch etwas Lebendiges? knüpfen wir hier an. Wie kann sie sich zu der antiken verhalten, wie zu den Gegenständen usw. Schon früher war ein wesentlicher Theil der Kunst untergegangen, durch das Christenthum verdrängt: die Götterbilder. Dieses verbannte in Griechenland bald jedes Bild aus einem heiligen Orte. Im Mittelalter finden wir auf den Grabsteinen Basreliefs mit Figuren der Gestorbenen, und in den Kirchen von Aposteln. Daß hier wenig von dem antiken Geist zu finden

war, ist auch dem nicht Schauenden klar. Auch verbarg die Kleidung jener Zeit die lebendige Gestalt, und beschränkte² sich auf das Gesicht, was verhältnismäßig zurücktritt bei den Alten. Der französische Typus, der dann aufkam, suchte die stärkste momentane Bewegung, die schwierigsten mymischen Situationen. Dazu kam das Zwitterhafte der Kleidung, die man als ideal statt der modernen anwandte. Diese Kunst ist späterhin verfallen; das lag auch in den Gegenständen. Sie bildete mythologische oder allegorische Gegenstände und konnte daher nie eine Volksverständlichkeit haben. In der neueren Zeit ist ein [237:] reinerer Geist für diese Kunst erwacht und Eifer für das Studium der Antike, so daß einzelne mit ausgezeichnetem Talente unter uns stehen. — Wie aber steht es um die Gegenstände? Hier kommt uns zuerst entgegen der eigenthümliche Kreis des Alterthums, der einmal für Kabinetstücke, dann auch an gewissen öffentlichen Gebäuden, Schauspielhäusern usw. benutzt wird, und den, wie das Studium des Alterthums überhaupt, das Christenthum in diesem beschränkten Sinn zuläßt. Doch dies ist nur für Gebildete, etwas Volksmäßiges kann diese Skulptur nie werden. Sie steht nur gleichsam als ein öffentlicher Luxus da, und daß das Volk je eingeweiht werde in diese Gebiete, ist wohl nicht zu erwarten. Ein wirkliches Leben des klassischen Alterthums in der Phantasie des Haufens scheint der Wirklichkeit zu sehr zu widersprechen. Selbst wenn der Homer ein Volksbuch würde, so würde es dem Volke gehn, wie den Franzosen, welche ihn ins Französische travestirten: sie würden sich die Gestalten deutsch umwandeln. Selbst die Gebildeten beziehn diese Gestalten mehr auf die Phantasie der griechischen Dichter, als daß das ganze Leben seiner tiefsten Wahrheit und Natürlichkeit nach ihnen sich mittheilte. Das öffentliche Aufstellen des Mythologischen setzt nur Verachtung für das Volk voraus, da es mit der größten Kostbarkeit, die aus der Kasse des Volkes bestritten wird, doch nur den Gebildeten verständlich ist; und so ist es zugleich eine Art Betrug an dem Volk, dem man gar nichts leistet. In so fern ist die öffentliche Ausstellung gewiß zu tadeln von der sittlichen Seite; auf der anderen Seite darf man freihlich die antiken Bildungen durchaus nicht vernachlässigen, z.B. für die Paläste der Großen, um den reinen Sinn für die wahre Gestalt-Bildung zu erhalten.

² [Müßte heißen: ... und die Darstellung beschränkte sich ...]

Wenn die Skulptur etwas wirklich Volksmäßiges sein soll, so muß sie sich entweder an unser religiöses System [238:] anschließen, oder sie muß das Historische auf solche Weise behandeln, daß es in Gemeinschaft tritt mit der gegenwärtigen Zeit. Was das erste betrifft, so ist wieder die Unwissenheit des Volkes, bei dem die Geschichte des Christenthums gar nicht auf eine lebendige volksthümliche Weise lebendig ist, ja welche dasselbe gar nicht einmal leidlich kennt, ein schreckliches Hinderniß. Den Protestanten verläßt gewöhnlich das Gedächtniß vor der Reformation. Den Katholiken vor der Errichtung unserer Reichsbistümer. Ein Paulus, Johannes und Petrus ist wohl zu unterscheiden, das übrige ist willkürlich. Die Legende hat kein Leben mehr in der evangelischen Kirche und wird auf dem Wege der Sculptur nie lebendig wirken. Alles Spätere läßt sich mit dem Geschichtlichen zusammenfassen. Das Geschichtliche aber lebt auch nicht mehr in dem Volke. Der siebenjährige Krieg ist schon zu lange her. Man müßte also bei dem Neuesten anfangen, und damit ist ein guter Anfang gemacht worden; und wenn nicht andre gute Anfänge, welche auf diese Volkslebendigkeit hinwirken, wieder verlassen wären, so wäre in diesem Gebiet etwas zu schaffen, wenn auch eine solche Volksbildung nur sehr langsam bei uns fortschreiten kann. Ueber die Treue und Wahrheit der Gestalten in Beziehung auf die Kleidung muß die Kunst sich nicht zu enge Grenzen ziehen, wenn nur die Wahrheit und Verständlichkeit für das Volk nicht verloren geht. Die geschichtliche Wahrheit liegt aber größtentheils in der Physiognomie des Gesichts in der neueren Zeit, da eben der größte Theil des Körpers verhüllt ist. Wir werden uns immer an das Gesicht wenden. Wird nicht dadurch unsere Kunst einen anderen Charakter haben als die alte Kunst, wenn wir auch eine volksthümliche Sculptur bekommen? Wir müssen dies bejahen, aber ohne Bedauern. Denn vollkommen zurückschrauben läßt sich nicht einmal eine Zeit von wenigen Jahrhunderten, wie viel weniger von Jahrtausenden. Wir finden diesen Charakter bei den Alten zunächst in den Hermen. Dann hatten sie auch wirklich Büsten, in den Schultern hermenmäßig, abgeschnitten, die mit der Zeit immer [239:] mehr Portrait waren, und man fing an, das Gesicht in seinem eigenthümlichen Charakter aufzufassen. Wenn jedoch die Skulptur nichts hervorbringt als Büsten, so müssen wir gestehn, daß die Skulptur nie einen so großen Charakter haben

wird, als sie im Alterthum hatte. Doch möchte die Büste in der Ausstellung für das Volk vielleicht das Nächste sein in dem nächsten geschichtlichen Kreise, während das andere die Oeffentlichkeit für jetzt verschmäht. Das Religiöse aber, so scheint es, wird in dem Gebiet dieser Kunst immer zurückstehen müssen.

Die Malerei

Um die Hauptdifferenz recht ins Licht zu sezen zwischen Malerei und Sculptur, möchten wir noch eine Bemerkung anreihen. Wir erfreuen uns der plastischen Kunstwerke allerdings zunächst durch das Auge; doch auch ein Blinder würde dieselben durch den Tastsinn zum Theil geniesen können durch unendliche Uebung, während das Gemälde nur durch das Auge aufgefaßt werden kann. Es zeigt uns die Gestalten; aber nicht blos diese, sondern es zeigt uns das ganze lebendige Spiel des Lichts mit den Gestalten. Anschaulich wird uns das werden, wenn wir uns Gestalten in der Malerei ohne Licht denken. Das Gemälde wird auf der Fläche dargestellt. Wenn diese ungleichmäßig wäre, so würde die Malerei nicht mehr vollkommen statt haben können. Sie wird aber dargestellt durch die Umrisse. Ist aber die dargestellte Gestalt durchaus nicht anders als eine irgendwie gestaltete Fläche, so ist gar kein Gegenstand für die Malerei da. So werden ein bloßer Schattenriß, ein bloßer Grundriß von niemand für ein Werk der Malerei gehalten werden. Die Malerei soll auf der Fläche etwas andres als die [240:] Fläche darstellen. Dort ist bloße Fläche; bei bloßen Umrissen wird auch ein Körper nur ein sehr unvollkommenes Gemälde sein, zumal, wenn nicht einmal durch schärfer gezogene Linien das Lichtspiel angedeutet wird. Sobald der Gegenstand körperlich ist, so entstehen auch schon diese Lichtdifferenzen; eine bloße Kugel wird im Umriß nur als ein Kreis erscheinen. Erst die Zeichnung der Lichtdifferenzen gibt ihr die Erkennbarkeit. Doch würde diese Kugel nur ein sehr untergeordnetes Kunstwerk sein können, weil wir die Darstellung der lebendigen Gestalt der Plastik und Malerei wesentlich gesetzt haben. Aber auch eine dargestellte lebendige Gestalt, welche nur aus Zeichnung und Schattirung besteht, wird nur ein untergeordnetes Werk der Malerei sein; es gehört etwas drittes Wesentliches dazu — die Färbung. In der Schatti-

rung, wo das Colorit fehlt, haben wir nur das Lichtspiel, insofern es von außen die Gestalt berührt. Das Colorit ist der Lichtschein, der von innen heraus, sei es nun erzeugt wird oder modificirt wird. Betrachten wir das Auge des Menschen, so finden wir es als einen strahlenden Körper, außerdem, daß es von außen beleuchtet wird. Allerdings hat die menschliche Haut, ganz chemisch betrachtet, schon eine Farbe, aber diese wird modificirt durch den Strahl des Lebendigen, der von innen herauswirkt, obgleich das Licht nicht so stark ist, daß es der Mitwirkung des Lichts von außen entbehren könnte. Denn im Dunkeln scheint es nicht. (Rb. Ebenso muß man die Farbe der Blumen betrachten. Es ist der innere Lebensproceß, der das Licht von außen herausleuchtend modificirt. Wo dieser am stärksten ist, da modificirt sich das Colorit am stärksten. Es läßt sich dies tausendfältig nachweisen. Ja auch in der leblosen Natur finden wir dasselbige. Wie wir in dem Stein den erstorbenen Lebensproceß sehen, so ist in diesem auch das Colorit, was er hervorbrachte, miterstarrt.) Der Kupferstich stellt uns diese Differenz vor Augen. Er ist ein unvollkommenes Gemälde; der volle Eindruck [241:] des Kupferstiches ist eigentlich nur die Wirkung eines Studiums. Das Licht aber ist so wesentlich, daß es zweifelhaft ist, ob wir sagen sollen, der Maler läßt das Licht in der Gestalt spielen, um letztere zu verschönern oder er will an den Gestalten das erhabene Spiel des Lichts zeigen. Die Mannigfaltigkeit der Gestalten, die Gruppierung auf der einen Seite, die Gestalten-hervorbringung der Skulptur mit Rücksicht auf einen bestimmten Raum auf der andern — während die Malerei den Raum mit den Gestalten zugleich hervorbringt —, haben wir schon als Differenzen dieser beiden Kunstzweige gesetzt. Den Raum haben wir auf dem Gemälde selbst als den Hintergrund, der durch den Rahmen begrenzt ist. Ist aber die Zeichnung einer Landschaft ohne Hintergrund nicht ein Kunstwerk? Gewiß ist es nur etwas Unvollständiges; die Lichtdifferenzen sind nur angegeben an den Gegenständen, aber nicht an dem Raum. Darin liegt eine Unvollständigkeit und ein wesentlicher Mangel. So wie wir uns denken, es werden Gestalten und der Raum für dieselben zugleich hervorgebracht, so muß die als Raum dargestellte Fläche selbst ein körperlicher Raum sein. Bei einer Mehrheit von Gestalten wird das am meisten hervortreten. Je größer auf diese Weise die Differenz ist zwischen dem körperlichen Raum und den Gestalten, desto mannigfacher auch